TRAITÉ PRATIQUE

DE

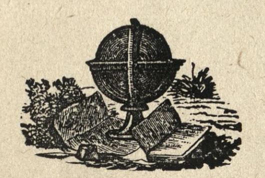
PHOTOMINIATURE

PROCÉDÉ DE PEINTURE DES PHOTOGRAPHIES
POUVANT ÊTRE PRATIQUÉ MÊME PAR LES PERSONNES
QUI NE SAVENT NI PEINDRE NI DESSINER

PAR

EMILE BLIN

PRIX : UN FRANC



PARIS
LIBRAIRIE DE LA SCIENCE EN FAMILLE
CH. MENDEL, Éditeur
72, rue d'Assas, 72

1888

TRAITÉ PRATIQUE

DE

PHOTOMINIATURE

PRINCIPE DU PROCÉDÉ

La majorité des épreuves photographiques étant tirées sur papier albuminé, leur coloriage présente de nombreuses difficultés; les procédés de peinture à l'eau, aquarelle ou gouache, y sont même absolument impraticables, car la surface albuminée se refuse, comme le ferait un corps gras, à recevoir les couleurs à l'eau. Une retouche sommaire y est seule possible, et quand il s'agit seulement de boucher quelques points blancs ou d'accentuer un petit trait noir; encore, dans ce cas, la couleur doit-elle être employée avec un peu de salive et non avec de l'eau.

Le coloriage à l'aquarelle d'une photographie n'est réellement pratique, et ne donne de résultats réellement artistiques, qu'à la condition d'être fait sur une épreuve qui a été tirée sur papier *salé ;* ce qui nécessite alors ou une reproduction, ou un tirage spécial, mais démontre surtout l'impossibilité d'entreprendre la peinture à l'eau, de toutes les photographies qu'on possède, puisque le plus généralement elles sont sur albumine.

La peinture à l'huile n'offre pas le même inconvénient et peut être employée à colorier n'importe quelle épreuve photographique. Elle exige pourtant une préparation préalable de cette épreuve, qui consiste à recouvrir celle-ci d'une couche de gélatine blanche.

Mais, à l'eau ou à l'huile, la peinture des photogra-

phies ne donne des résultats satisfaisants qu'à la condition de mettre à son service une habileté — pour ne pas dire un talent — que ne possèdent pas toujours ceux qui voudraient l'entreprendre; et pourtant, quelque soit la beauté d'un portrait photographique, il n'est personne qui n'ait regretté, en le contemplant, qu'il ne joignît pas, à la finesse du dessin, le charme de la couleur.

La ressemblance qui, dans un portrait, est évidemment le point principal, et que la photographie donne avec tant de précision, risque fort d'être altérée, sinon détruite, par tout travail de coloriage qui vient se superposer à celui de la lumière.

S'il était possible de procéder entièrement par glacis et de ne se servir que de couleurs transparentes, on arriverait encore, avec une grande dépense de soins et de talent, à colorier suffisamment un portrait, tout en conservant la ressemblance; mais, outre que cette peinture ne saurait se faire complètement par teintes plates, surtout pour les vêtements, les accessoires et les fonds, elle exige, même dans ces conditions, une habileté qui l'interdit aux simples amateurs.

Il est, fort heureusement, un procédé de peinture tout particulièrement applicable à la photographie, sur albumine aussi bien que sur sel, qui résout très habilement ce problème : ne toucher en rien au travail de la lumière, et cependant colorier l'épreuve dans de telles conditions que la ressemblance ne puisse être altérée; de plus et surtout, pouvoir être exécuté même par les personnes qui ne savent ni peindre ni dessiner.

C'est ce procédé que nous nous proposons de faire connaître; et nous sommes d'autant plus autorisé à le décrire, que nous l'avons pratiqué pendant de longues années.

Ce procédé, dénommé *photominiature*, à cause de l'analogie de travail et de résultat qui existe entre lui et la miniature sur ivoire, consiste à peindre en mettant les couleurs, non plus *sur* l'épreuve, mais bien *derrière*

celle-ci. On comprend déjà facilement qu'en opérant ainsi, on ne saurait altérer ni la ressemblance du portrait, ni la finesse du dessin, puisqu'on ne touche pas à la face supérieure de l'épreuve.

Il suffit donc de rendre visible le coloris placé derrière la photographie, car, naturellement, l'opacité du papier ne le permettrait pas sans une opération spéciale; mais que ce papier soit rendu transparent, comme l'est, par exemple, le papier végétal dit papier-calque, et dès lors la peinture placée derrière lui sera perçue au travers de l'épreuve.

Le papier rendu transparent par un moyen quelconque, la peinture pourrait être faite sur le dos même de la photographie; il suffirait alors de ne pas dépasser les contours indiqués par le dessin, et le résultat pourrait déjà contenter l'amateur peu difficile.

Mais, l'application du principe de la peinture exécutée derrière l'épreuve et vue au travers de celle-ci rendue transparente, a conduit à un perfectionnement qui permet d'obtenir des effets beaucoup plus artistiques et conséquemment d'une valeur plus grande et d'un mérite plus réel.

Dans notre procédé, la peinture non-seulement n'est pas faite sur le dos de l'épreuve, mais encore elle n'est même pas en contact avec celle-ci. Elle est placée à une certaine distance de la photographie, et c'est grâce à cet éloignement que la photominiature possède sa grande finesse et son étonnante douceur de tons.

Et cependant, vue quand elle est montée, terminée et encadrée, rien ne décèle, à qui l'examine, cet écartement entre l'épreuve et la peinture; écartement qui, d'ailleurs, ne dépasse jamais un ou deux millimètres.

Il est facile également de comprendre combien de ressources offre cette manière de procéder, qui donne à l'exécutant deux surfaces sur lesquelles la peinture peut se faire à la fois, et qui, se superposant ensuite, permettent d'obtenir les tons les plus chatoyants et les plus

profonds reflets dans les ombres, car, si comme nous le disons plus haut, la peinture ne se fait pas sur l'envers même de l'épreuve, on dispose néanmoins de cette surface, sur laquelle, pour finir, on peut, s'il est nécessaire, appliquer dans certains endroits des glacis de couleurs transparentes.

Disons de suite que la photominiature s'exécute à l'aide de *trois* verres de même forme et de mêmes dimensions. L'épreuve rendue transparente, est collée par sa face, *sous* le premier verre; la peinture est faite sur un papier blanc quelconque collé *sur* le deuxième verre; et le troisième verre, sur lequel rien n'est collé, est interposé finalement entre les deux autres pour maintenir entre eux l'écartement dont nous avons parlé et qui résulte tout naturellement de son épaisseur.

Nous allons suivre dans tous leurs détails les différentes opérations voulues pour la confection d'une photominiature, en les décrivant dans l'ordre suivant lequel elles doivent être pratiquées.

Mais d'abord, nous dirons quelques mots au sujet des verres employés dans notre procédé.

DU CHOIX DES VERRES

Ces verres que l'on trouve tout spécialement préparés pour la photominiature, sont ou plats ou bombés, et rectangulaires ou ovales; il en est de toutes les dimensions, applicables à tous les formats adoptés par la photographie.

Nous avons dit qu'une photominiature exige trois verres; si l'on se sert de verres plats, rien n'est plus facile que d'assortir les trois verres nécessaires; il suffit qu'ils soient exactement de mêmes dimensions les uns que les autres. Il n'en est pas de même si l'on décide d'opérer avec des verres bombés; non-seulement les dimensions en hauteur et en largeur, ou en diamètres s'il

s'agit d'un ovale, doivent être égales, mais encore leur convexité doit être rigoureusement la même pour tous les trois.

Il faut donc apporter le plus grand soin à les bien appareiller; pour cela on en prend trois que l'on place l'un sur l'autre. Dans cette position, les bords doivent se toucher partout; si cette condition est remplie tout d'abord, il faut maintenant s'assurer qu'elle le sera encore en les changeant de place entre eux, et mettre dessus, par exemple, celui qui était au milieu. Dans ce nouvel ordre, il faut encore que les bords de tous les trois soient en contact.

On doit, en un mot, s'assurer que les trois verres choisis, quelque soit l'ordre dans lequel ils sont placés les uns sur les autres, ont toujours leurs bords en contact sur tout leur pourtour.

Si dans l'un de ces changements de place, les bords arrivent à ne plus se toucher, c'est que l'un des trois verres est plus fortement bombé que les autres; il faut alors le mettre de côté et le remplacer.

Nous dirons ici que cet emploi des verres bombés n'est justifié par aucun avantage sur les verres plats, quant au résultat final. Une photominiature exécutée sur verres plats est tout aussi agréable que celle faite sur verres bombés, et se rapproche même davantage de la véritable miniature sur ivoire, laquelle naturellement présente toujours une surface plate.

De plus, puisqu'il faut, dans notre procédé, coller la photographie *sous* le verre du dessus, on voit de suite que si celui-ci est bombé, ce collage s'effectue dans sa concavité; il en résulte donc une difficulté de plus, créée uniquement par cette forme du verre. Cette difficulté est bien loin d'être insurmontable, néanmoins elle vient s'ajouter à d'autres et, nous le répétons, l'effet produit en fin de compte par la convexité du verre, ne vaut pas l'augmentation de travail qu'elle entraîne.

Aussi conseillons-nous de délaisser les verres bombés

et de ne faire usage que des verres plats; on se procure d'abord ceux-ci plus facilement, et il y a là pour les amateurs de photographie, qui voudraient compléter leurs travaux par la pratique de la photominiature, un emploi tout désigné pour les glaces et morceaux de glaces provenant de leurs clichés manqués ou inutiles.

DÉCOLLAGE DE L'ÉPREUVE

La première opération que comporte notre procédé, consiste à décoller l'épreuve du bristol ou carton sur lequel elle est fixée; il semble que rien ne soit plus facile et pourtant il y a là quelques soins à apporter et bien des précautions à prendre.

L'épreuve sera placée, la face en dessus, dans une assiette creuse, et l'on versera dessus de l'eau chaude mais non bouillante. Il faut que l'épreuve reste au fond de l'assiette, et comme elle a une tendance naturelle à surnager, on disposera quelques petits corps lourds — par exemple des pièces de monnaie — sur les bords du carton qui la dépassent.

Il faut alors attendre patiemment que le décollage se produise de lui-même, ou tout au moins qu'en saisissant un coin de la photographie, sans la sortir de l'eau, elle abandonne le carton sans le moindre effort.

Si l'eau se refroidit avant que ce résultat soit obtenu, on la réchauffera par une addition d'eau très chaude.

Dès que l'épreuve a quitté le carton, on jette celui-ci et l'on remet la photographie dans l'eau — toujours chaude — la face en dessous, de manière que la colle dont son envers est imprégné, se dissolve facilement et entièrement. Il est de la plus grande importance que cette colle soit complètement éliminée. On y aide en passant le doigt sur la surface qui est enduite de colle et en la frottant doucement dans l'eau même.

Quand on peut admettre qu'il n'en reste plus aucune

trace, on sort l'épreuve de l'eau et on la fait sécher entre des feuilles de papier buvard blanc. Se méfier du buvard de couleur qui déteint sur l'albumine et produit des taches ineffaçables.

Les photographies dites *émaillées* se décollent de leur bristol aussi aisément que les autres. Le soi-disant *émail* qui les recouvre, n'est, d'ailleurs, qu'une couche de gélatine, revêtue quelquefois d'une couche de collodion normal.

Sous l'influence de l'eau chaude, la pellicule de collodion se détache d'abord par fragments irisés qu'on enlève doucement, et la gélatine mise à nu se dissout d'elle-même dans cette eau chaude.

On frotte de temps en temps la surface de l'épreuve avec le bout du doigt — toujours dans l'eau — pour aider à cet enlèvement de la gélatine et du collodion.

Il arrive parfois que les photographies — émaillées ou non, sont collées sur des bristols de couleur, surtout noirs, et que cette couleur se dissout également dans l'eau chaude. Il faut, dans ce cas, apporter le plus grand soin à l'opération du décollage, afin que l'épreuve ne soit pas tachée par cette eau colorée dans laquelle elle baigne; le mieux à faire est de renouveler l'eau très souvent et de redoubler d'attention et de précautions.

DÉCALQUE

Quand l'épreuve est entièrement sèche, il faut la couper à la dimension du verre sur lequel elle est destinée à être fixée définitivement. On placera donc ce verre sur la photographie, de manière à encadrer le portrait du mieux possible.

Règle générale, s'il s'agit d'un portrait-buste en médaillon, que le verre soit rectangulaire ou ovale, le meilleur point de repère est de mettre le bas du menton de l'image au centre du verre.

On tracera au crayon le contour du verre sur l'épreuve et on découpera celle-ci suivant ce trait, en se tenant un peu en dedans du tracé. Il faut que le papier soit d'environ un millimètre plus étroit que le verre sur tout le pourtour.

Nous avons dit plus haut que la peinture s'exécutait sur un papier blanc collé sur le deuxième des trois verres employés. Il nous faut ici, pour bien suivre l'ordre des opérations, nous arrêter un instant sur cette question; car, bien que la peinture soit la partie du travail qui se fait en dernier lieu, nous devons, avant d'aller plus loin, nous occuper dès maintenant d'un détail préparatoire, plus facile à exécuter en ce moment que plus tard.

Cette peinture ne consiste absolument qu'en teintes plates, dont les différents tons sont naturellement indiqués par les différentes parties du portrait sous lesquelles elles seront placées. Il n'y a donc là aucune difficulté bien sérieuse, car si le ton employé ne convient pas, on a toujours la ressource de le modifier, ou même de le remplacer complètement. Mais ce qu'il importe de bien observer, c'est de mettre tous ces tons bien à leur place; il faut donc préalablement tracer sur le papier où sera faite la peinture, les contours de la place qui devra être occupée par chaque couleur.

Si nous possédions une deuxième épreuve du portrait dont nous entreprenons le coloriage, nous aurions tout naturellement, en l'employant pour recevoir cette peinture, les contours indiqués aussi exactement que possible. Mais d'abord, si cette deuxième épreuve n'était pas tirée sur papier salé, nous aurions à vaincre les difficultés ordinaires de l'albumine, si nous peignons à l'eau; et ensuite on a rarement le même portrait, du même cliché, en double exemplaire.

Nous devons donc pouvoir nous en passer, et, en effet, n'importe quel morceau de papier blanc pourra nous servir, pourvu que nous puissions y reporter un décalque

du portrait à peindre; or, ce décalque n'a même pas besoin d'être une copie détaillée de la photographie, puisque nous n'aurons à le couvrir que de teintes plates, sans avoir à nous préoccuper du modelé ni des détails.

Il suffira donc qu'un trait de crayon nous indique, en la cernant, d'abord la place sur laquelle nous aurons à mettre du ton *chair*, c'est-à-dire nous donne le contour extérieur du visage et des mains, si celles-ci sont apparentes. De même, un autre trait entourera les cheveux; d'autres traits suivront la ligne de séparation des diverses couleurs des vêtements et du linge, s'il y a lieu, ainsi que celle du fond sur lequel l'image se détache.

Voici comment nous opérons pour obtenir ce décalque:

Le papier végétal, dit papier calque, peut être employé, mais il est rarement assez transparent pour qu'on puisse distinguer nettement, au travers de son épaisseur, les contours qu'on doit relever, surtout dans les parties fortement ombrées.

Nous préférons faire nous-même ce papier à calquer, et seulement au moment de nous en servir; pour cela. nous nous servons du papier à lettre, dit *papier-pelure;* il est extrêmement mince et fort solide en même temps.

Nous le rendons transparent à l'aide de quelques gouttes d'huile (l'huile à manger convient fort bien), que nous étendons à sa surface, dessus et dessous; deux minutes suffisent pour que cette huile soit absorbée et le papier devient aussi transparent qu'une feuille de gélatine blanche.

On l'essuie doucement avec un linge fin et on le place sur l'épreuve; on fait alors le relevé exact de toutes les lignes de séparation des couleurs, dont on prévoit avoir besoin quand on peindra. Il faut également indiquer par un trait de crayon le contour extérieur, rectangulaire ou ovale, de la photographie, qui a été coupée ainsi que nous l'avons dit plus haut.

Pour le moment, ce décalque qu'il nous fallait faire maintenant, nous est inutile ; nous le mettrons de côté pour le reprendre et nous en servir plus tard.

TRANSPARENCE DE L'ÉPREUVE

Nous avons actuellement à nous occuper de rendre transparente l'épreuve photographique, et ensuite de la coller sur ou plutôt sous le verre du dessus.

Cette question de la transparence de l'épreuve est la plus importante en photominiature ; la manière de l'obtenir et surtout les matières employées pour l'obtenir sont, à vrai dire, le seul et unique secret de ce procédé de peinture.

Non pas qu'il soit difficile de rendre du papier transparent ; nous venons de voir, à propos du décalque, que quelques gouttes d'huile suffisent pour du papier à lettre ; or, le papier photographique se comporte de même en pareille circonstance.

On pourrait donc coller le portrait, la face en contact avec le verre, à l'aide de n'importe quelle colle ; la gomme arabique conviendrait parfaitement. Quand ce serait bien sec, on enduirait d'huile le dos de l'épreuve et celle-ci deviendrait transparente.

Nous convenons que cela suffit pour obtenir le résultat cherché, et qu'ainsi préparée, une photographie est apte à être traitée en photominiature ; la transparence en est fort douce, sa valeur est exactement celle dont on a besoin, et rien n'empêche de passer aux opérations suivantes et de s'occuper de la peinture.

Nous engageons même les personnes qui n'ont jamais vu de photominiature et qui voudraient en essayer une, sans aucun frais et sans aucune difficulté, à s'y exercer en opérant avec de l'huile pour rendre l'épreuve transparente.

Elles se rendront compte ainsi de la magnificence des

résultats qu'on obtient à l'aide de ce procédé, car, nous le répétons, qu'on se serve simplement d'huile — et, dans ce cas, nous conseillons l'huile de ricin, qui est une des plus blanches — ou qu'on emploie autre chose, toutes les autres opérations sont les mêmes, et le résultat final, la photominiature obtenue, peut être aussi réussie, aussi finie, aussi parfaite, qu'en faisant usage de la matière spéciale dont nous parlerons plus loin.

Nous dirons même que l'obtention de la transparence de l'épreuve et son collage sous le verre, qui sont dans ce procédé les seules choses qui demandent quelque pratique pour être bien réussies, et qui peuvent présenter quelques difficultés aux débutants sans patience, sont de la plus grande simplicité et d'une extrême facilité d'exécution, si l'on se sert d'huile et de gomme arabique.

Alors, nous demandera-t-on, pourquoi opérer autrement et ne pas s'en tenir à ce qui est si simple et si commode ?

C'est que malheureusement — heureusement, disent ceux qui veulent qu'il y ait toujours des obstacles à surmonter avant d'atteindre le but visé, parce que, disent-ils,

« A vaincre sans péril, on triomphe sans gloire »,

et qu'il faut pourtant qu'il y ait quelque mérite à mener à bonne fin une photominiature — malheureusement donc, il manque à la photominiature faite à l'aide de l'huile — de ricin ou autre — une qualité primordiale, celle de la solidité et de l'inaltérabilité.

Voici, en effet, ce qui se passe :

Le papier photographique, nous l'avons dit, devient, sous l'influence de l'huile, d'une translucidité parfaite surtout par sa netteté et son uniformité ; mais, quelques jours après, cette transparence semble s'altérer ; les tons sont moins francs, perdent de leur vivacité, l'ensemble paraît se ternir.

Si l'on démonte alors le portrait pour examiner de près ce qui se passe, on s'aperçoit que le dos de l'épreuve est couvert de petits points blancs; ces points blancs vont toujours en augmentant de nombre et de grosseur. Ils forment bientôt sur toute la superficie, jadis si uniformément transparente, des îlots aux contours les plus capricieux, d'une superficie de plusieurs millimètres carrés chacun, qui ne sont autres que des parties où le papier a reconquis son opacité.

Or, cette opacité s'interposant alors entre le regard de celui qui examine le portrait et la peinture qui est sous l'épreuve — peinture qui devient, par suite, invisible — il y a là un échec complet, le portrait semble peint en certains endroits, et, dans d'autres, il est tout blanc.

Or, quelle que soit l'huile employée, et de quelque manière qu'on l'emploie, le résultat est invariablement le même; il se produit après quelques jours et attend rarement plus d'une semaine pour se manifester et prouver ainsi que le but n'est pas atteint.

Mais l'emploi de l'huile et, disons-le de suite, de toute matière grasse, pour obtenir la transparence, comporte encore un autre inconvénient qui suffirait à lui seul à en faire proscrire l'usage, même si l'altération de la transparence ne se produisait pas. Cet inconvénient, c'est la teinte affreusement jaune que prend avec le temps — et un temps relativement court — tout l'ensemble de la photominiature.

Après quelques mois, parfois quelques semaines seulement, une photographie ainsi traitée devient sur toute son étendue aussi jaune qu'un citron; cela n'est plus alors seulement un inconvénient, c'est un défaut radical qui rendrait impossible la photominiature, s'il ne pouvait être évité par aucun moyen.

Mais nous venons de voir que le procédé, pratiqué quant à la transparence, à l'aide d'une huile quelconque, était déjà, de ce fait, défectueux, et le montrait quelques jours après l'achèvement du travail, sans qu'il fut né-

cessaire d'attendre que l'effet résultant de la coloration jaune du tout se produisît, pour prouver la non-réussite.

On peut alors, si l'on veut, remplacer l'huile par une autre matière donnant une transparence plus solide; les vernis, surtout ceux à l'essence, sont d'un emploi tout indiqué.

La translucidité qu'ils donnent au papier est durable et ne s'altère pas comme celle obtenue avec l'huile; mais déjà un premier reproche qu'on peut leur adresser est de donner au papier une transparence trop forte.

La photominiature, en effet, ne demande pas, comme on pourrait le croire au premier abord, que la photographie soit rendue aussi transparente qu'une feuille de verre; il faut, au contraire, qu'elle soit plutôt légèrement laiteuse et ne laisse percevoir la peinture placée derrière l'épreuve, qu'au travers d'une sorte de brume très douce qui ne permettra pas de reconnaître la quasi-grossièreté de cette peinture.

Or, les vernis donnent au papier une transparence crue et violente qui, d'abord, détruit toutes les demi-teintes du dessin et qui se laisse traverser par le regard avec une telle facilité, que le procédé est dévoilé au premier coup d'œil.

On peut atténuer cette trop grande transparence pa l'adjonction au vernis dont on se sert, de cire vierge ou de blanc de baleine; mais alors se présentent d'autres difficultés pour l'emploi de ce composé.

On a proposé en guise de vernis, l'usage du *baume du Canada* mélangé de cire vierge.

Nous ne nous étendrons pas davantage sur ces diverses compositions, parce que, tout en reconnaissant qu'il en est qui donnent sur le moment de bons résultats, surtout quand on s'est, par la pratique, familiarisé avec leur manipulation, toutes sans exception, ont plus que l'huile elle-même, le grave défaut de faire jaunir le papier au bout de très peu de temps.

Si encore il ne s'agissait que d'un ton *crème*, rappe-

lant celui du vieil ivoire, l'inconvénient serait à demi-supportable; malheureusement, ce n'est pas là ce qui se produit; ce n'est pas un ton *crème* que prend la photominiature, et cela dans toute son étendue, c'est, nous le répétons, la teinte jaune-brun très foncée d'un vieux citron.

Il a donc fallu chercher et trouver une matière, une composition, qui, tout en donnant au papier la translucidité nécessaire, la lui donnât d'une manière inaltérable, et, en même temps, ne le fît pas jaunir même après un très long temps.

Pour notre compte, nous avons eu la satisfaction de voir aboutir les recherches fort laborieuses auxquelles nous nous sommes livré à ce sujet, et nous tenons cette matière à la disposition des amateurs de photominiature, en leur en garantissant absolument l'innocuité, quant à la coloration jaune du papier, même après plusieurs années.

Cette matière est à l'état solide et se présente sous une forme analogue à celles des bâtons de cire à cacheter (1).

Voici la manière de l'employer :

Comme outillage, il nous faut une lampe à alcool munie d'un trépied quelconque; une plaque de cuivre, rouge ou jaune, d'environ 20 centimètres de longueur sur autant de largeur, et de 1 à 2 millimètres d'épaisseur; un morceau de verre à vitre de n'importe quelle forme, mais plus grand que la photographie à traiter et plus petit que la plaque de cuivre; et enfin un couteau à palette à lame d'acier bien souple.

Nous reprenons ici notre épreuve, que nous avons laissée au moment où nous l'avons découpée suivant les

(1) S'adresser à M. Blin, 168, rue Lafayette, à Paris ; le bâton, 3 fr., contre un mandat-poste. Chaque bâton suffit à douze ou quinze photominiatures du format visite.

les dimensions du verre fin qui doit la recevoir, et nous allons la rendre transparente.

Pour cela, placer la plaque de cuivre sur la lampe à alcool; mettre le morceau de verre à vitre, soigneusement nettoyé au préalable, sur la plaque de cuivre, et allumer la lampe.

Il faut laisser le tout s'échauffer assez fortement pour qu'on ne puisse plus toucher la plaque de cuivre sans risquer de se brûler les doigts. A ce moment, on promènera l'extrémité du bâton de matière à transparence sur le morceau de verre, de façon à enduire celui-ci d'une couche de cette matière, que la chaleur liquéfiera; l'étendue de cette couche doit être un peu supérieure aux dimensions de l'épreuve photographique.

Grâce à la température élevée du morceau de verre, la matière s'étend très facilement; il faut que la quantité qui en est ainsi déposée soit abondante, sans pourtant être exagérée. Avec le couteau à palette on en répartit l'épaisseur aussi également que possible.

Laissant toujours le tout sur la lampe à alcool, on prend la photographie et on la place — la face en dessous — sur cette couche liquide. A l'aide du couteau à palette on l'applique, bien en contact avec le verre, en même temps que, ramassant la matière qui déborde autour, on reporte celle-ci sur le dos de l'épreuve en l'y étalant.

Au besoin, on en ajoute encore un peu avec le bâton qu'on promène sur l'épreuve; il faut que celle-ci baigne, pour ainsi dire, dans la matière liquide.

A ce moment, on éteint la lampe.

La température de la plaque de cuivre, du morceau de verre et, conséquemment, de la matière en fusion, va alors en s'abaissant, mais généralement, avant que cette température soit descendue au degré auquel la matière commence à se coaguler, l'épreuve est devenue transparente.

Si pourtant cette transparence n'était ni complète, ni bien pure, quand la matière commence à se figer, on rallumerait la lampe et on laisserait le tout gagner de nouveau le degré de chaleur du commencement de l'opération, et, ce point atteint, on éteindrait encore la lampe.

En agissant ainsi, et en recommençant même une troisième fois s'il est nécessaire, on ne risque pas de faire roussir l'épreuve, accident qui arrive parfois aux débutants.

Il est important de bien suivre la marche de cette action de la matière, et de ne considérer la transparence comme obtenue, qu'autant qu'elle est bien nette et bien uniforme sur toute l'étendue de la photographie et qu'aucune partie n'est restée nuageuse ou voilée.

Le temps que demande cette opération, pour que le résultat en soit complet et satisfaisant, dépend de plusieurs causes ; d'abord de l'épaisseur du papier photographique — plus il est mince, plus vite il est transparent — ; ensuite, du soin que l'on a apporté à bien débarrasser le dos de l'épreuve de toute trace de la colle qui la fixait au bristol. C'est en ce moment qu'on se rend compte de l'importance de ce nettoyage, car les endroits encore enduits de colle restent opaques, alors qu'autour d'eux le papier est nettement transparent. Ces parties opaques dessinent quelquefois les traînées du pinceau qui a étalé la colle.

On remarquera surtout l'influence de celle-ci, si on a l'occasion de traiter des photographies qui n'auront pas été collées sur carton; on les verra devenir transparentes presque instantanément, et, dans tous les cas, cette transparence commencera uniformément sur toute la surface et augmentera partout d'une façon égale et régulière.

COLLAGE DE L'ÉPREUVE TRANSPARENTE SUR LE VERRE FIN

Nous atteignons ici l'opération qui semble la plus difficultueuse aux débutants, mais qui, cependant, est de la plus grande simplicité quand on y apporte le soin, la patience et surtout la méthode nécessaires.

Du reste, si l'on veut bien suivre à la lettre nos indications, il suffira de quelques essais pour réussir aussi bien que possible.

Pendant que sur la plaque de cuivre l'épreuve devient transparente, on prépare le verre qui doit la recevoir; cette préparation consiste d'ailleurs simplement à le bien nettoyer, surtout sur la face où doit être fixée la photographie.

Dès que la transparence est complète, on enlève de dessus la lampe à alcool la plaque de cuivre en laissant sur celle-ci le verre à vitre et l'épreuve et l'on pose le tout près de soi.

On rallume la lampe, et prenant le verre fin par ses bords opposés, entre le pouce et l'index, on le promène au-dessus de la flamme, de manière à le bien chauffer, car c'est encore la matière à transparence qui va nous servir de colle, pour y fixer le portrait; or, pour enduire ce verre de matière, il faut, comme il le fallait pour le verre à vitre dans l'opération précédente, qu'il soit assez chaud pour faire fondre l'extrémité du bâton, que nous promenons alors sur toute sa surface.

La quantité de matière, ainsi déposée sur le verre fin, doit être *en excès*, c'est-à-dire qu'il en faut mettre plus qu'il ne semblerait nécessaire pour ce collage; il ne faut donc pas l'épargner et surtout il faut qu'il y en ait partout et plus particulièrement au centre du verre.

Immédiatement, avec le couteau à palette, on détachera délicatement l'épreuve du morceau de verre à vitre

sur lequel elle est encore, et l'on viendra la placer sur le verre fin — toujours la face en contact avec celui-ci ; — on l'ajustera exactement sur ce verre, c'est-à-dire qu'ayant dû être coupée, comme nous l'avons dit, d'un millimètre plus étroite en tous sens que le verre, on la placera de telle sorte que ce millimètre en moins s'accuse bien régulièrement tout autour.

Il ne faut pas se préoccuper des bulles d'air qui seront emprisonnées alors entre le verre et l'épreuve, non plus que des manques de contact entre eux qui se produiront; nous nous en occupérons tout à l'heure et les ferons disparaître.

L'épreuve mise bien en place, on laissera refroidir le tout, ce qui est l'affaire de cinq minutes, et la matière se coagulera, collant énergiquement le portrait sur le verre.

Mais en le retournant pour juger du résultat obtenu, on remarquera les bulles d'air enfermées et les manques d'adhérence qu'il faut maintenant faire partir. Rien n'est plus facile, puisqu'il suffira d'expulser l'excès de matière qu'on a déposée sur le verre pour qu'en même temps les bulles d'air suivent le même chemin et que l'adhérence s'établisse partout.

C'est à l'aide de l'ongle du pouce droit qu'on procède à cette expulsion, mais, nous le répétons, en opérant avec méthode.

Voici comment nous faisons :

Par la pensée, nous divisons la surface du verre en quatre quarts, par deux lignes idéales qui le partagent au milieu de sa longueur et au milieu de sa largeur. Prenant alors ce verre comme tout à l'heure, entre le pouce et l'index par ses bords opposés, nous le présentons à la flamme de la lampe (du côté du verre), de manière à chauffer *légèrement* un de ces quarts seulement.

Par *légèrement*, nous entendons le chauffer tout juste assez pour que, sur cette surface, la matière soit, non

pas liquéfiée, mais seulement assez ramollie pour être malléable.

Retournant alors le verre de façon à avoir l'endroit de l'image — et par conséquent le verre — sous les yeux, nous chassons l'excès de matière avec le dos de l'ongle du pouce, en partant du centre et avançant régulièrement vers les bords, en éventail. Il faut que ceci soit fait avec soin, en poussant bien droit devant soi le bourrelet de matière qui se forme et qui, en avançant, entraîne avec lui les bulles d'air et rétablit le contact de l'épreuve avec le verre, là où il manquait.

Mais bien longtemps avant d'avoir atteint les bords du verre, la matière se sera solidifiée de nouveau et n'obéira plus à la poussée de l'ongle; c'est précisément ce qui doit arriver pour qu'aucun accident de décollage ne survienne.

Lors donc que la matière a perdu sa malléabilité, on la lui rend en passant le verre dans la flamme de la lampe, pendant *une ou deux secondes*, pour recommencer encore quand le même effet se produira.

L'essentiel ici est donc de s'armer de patience et de conduire l'opération méthodiquement, c'est-à-dire de ne chauffer la matière que bien juste au degré voulu — et rien de plus — pour qu'elle glisse devant l'ongle qui la pousse.

En arrivant aux bords du verre, quand l'excédent ainsi chassé sortira, on aura soin de l'enlever de suite à l'aide d'un linge fin; une précaution utile est de laisser sur le bord extrême de l'épreuve, et sur tout son pourtour, un petit bourrelet de matière qui évite tout décollage ultérieur.

Il faut également profiter des moments pendant lesquels, sous l'effet de ces chauffages répétés, la matière qui se trouve sur le dos de l'épreuve est liquéfiée, ou plutôt ramollie, pour l'enlever avec le linge fin, car il ne doit pas en rester du tout sur cette partie.

Il va sans dire que dès que l'un des quarts entrepris est terminé, on passe sans interruption aux suivants.

Pour ne pas décourager les commençants qui ne réussiraient pas cette opération du premier coup, nous reconnaîtrons qu'elle a toujours été considérée par nous comme étant la plus délicate et celle qui met à la plus rude épreuve la patience des débutants. Mais en se soumettant aux conditions de soin et d'attention que nous recommandons d'y apporter, il suffira de trois ou quatre essais pour en devenir absolument maître et n'y plus rencontrer aucune difficulté sérieuse.

Dès que ce collage est achevé, qu'il ne reste plus aucune bulle d'air interposée entre le verre et l'épreuve et que celle-ci est aussi plane que possible, on nettoyera bien l'extérieur et les bords du verre avec un peu d'essence de lavande. S'il reste des traces de matière au dos du portrait, on les enlèvera également avec l'essence, en chauffant le verre très légèrement sur toute sa surface.

On fera bien cependant de faire en sorte qu'on soit le moins possible dans la nécessité de passer de l'essence sur le papier photographique; la raison en est que, si l'épreuve est transparente, c'est grâce à la matière en question qui imprègne le papier dans toute sa contexture, dans toute son épaisseur.

Or, en passant à sa surface un liquide qui peut dissoudre cette matière, ce liquide en enlèvera une couche; couche très mince en réalité, mais néanmoins, sur une partie de son épaisseur, celle qui affleure la surface, le papier débarrassé de cette matière qui le rendait transparent, reprendra son opacité.

Celle-ci, à la vérité, se manifestera simplement par un léger voile composé d'une infinité de tout petits points gris, lesquels pourront même n'être pas un obstacle au résultat final; cependant on doit éviter avec le plus grand soin d'altérer la pureté de la transparence, et tout lavage excessif à l'essence pourrait y conduire.

Arrivées à ce point, les préparations sont terminées et nous pouvons maintenant nous occuper de la peinture.

PEINTURE

Avant pourtant de prendre le pinceau, nous avons encore à reporter le décalque que nous possédons sur papier huilé, sur le papier blanc collé sur le verre du dessous et sur lequel nous ferons la peinture.

Disons que le collage de ce papier blanc est tout ce qu'il y a de plus simple et qu'il se fait avec n'importe quelle colle.

Le choix du papier serait peut-être plus important, parce qu'il est une conséquence du genre de peinture, aquarelle, gouache, ou peinture à l'huile, que l'on veut adopter ; car, nous devons le dire aussi, la photominiature peut être exécutée par l'un quelconque de ces trois genres.

S'il s'agit d'aquarelle ou de gouache, il faudra choisir un papier très blanc, plutôt épais que mince et d'un grain assez fin. Pour l'huile, n'importe quel papier est bon.

Ceci nous amène à dire que nous conseillons de donner la préférence à la gouache ; elle offre, en photominiature, plus de ressources que l'aquarelle et n'a pas les inconvénient de la peinture à l'huile, matériel encombrant, odeurs désagréables, etc.

Le papier blanc collé sur le verre et bien sec, il faut avant tout y reporter le tracé exact de notre décalque. Il y a, pour y parvenir, plus d'un moyen, et tous sont bien connus ; chacun choisira donc celui qu'il préfèrera, pourvu que ce tracé, reporté sur le papier blanc, soit bien à sa place, c'est-à-dire coïncide bien avec l'épreuve transparente. Il faut, en effet, qu'en plaçant les deux verres l'un sur l'autre et en les ajustant ensemble par leur

contour, les traits du portrait et ceux du tracé fait sur le papier, soient bien en regard les uns des autres. On doit comprendre que cette coïncidence est de première nécessité.

Et pour le cas où l'on serait embarrassé sur le choix du moyen à employer pour obtenir à la fois le report du décalque et que le tracé soit rigoureusement à la place qu'il doit occuper, nous allons dire comment nous nous y prenons, pour notre compte.

Nous retournons d'abord le papier huilé sur lequel nous avons relevé le tracé en question, et, avec un crayon très tendre, nous suivons tous les traits du décalque, à l'envers du papier huilé par conséquent. Ceci fait, nous le remettons à l'endroit et nous le plaçons sur le papier blanc collé sur le verre, en nous guidant, pour l'ajuster sur celui-ci, sur le trait du décalque qui nous indique le contour de l'épreuve, et qui doit, là encore, laisser un millimètre entre lui et les bords du verre. Dans cette position, il est évident que la coïncidence existera; et enfin pour reporter le dessin du papier huilé sur le papier blanc, nous n'avons qu'à maintenir le tout bien en place de la main gauche, pendant qu'avec un corps dur comme le bout non taillé d'un crayon, nous frotterons, en appuyant un peu, sur toute la surface du papier huilé.

Grâce au trait de crayon tendre que nous avons passé tout à l'heure, derrière, nous obtiendrons par ce frottement un report sur le papier blanc, du tracé, exact et parfaitement à sa place.

Nous pouvons maintenant attaquer la peinture.

Il ne peut entrer dans notre programme de donner ici un véritable traité de gouache ou d'aquarelle. La question principale, en fait de peinture, est toute de sentiment et ne saurait s'enseigner. Quant au côté pratique, c'est-à-dire aux procédés matériels d'exécution, on en trouvera tous les détails décrits et expliqués dans les traités spéciaux, mieux que nous ne saurions le faire.

D'autant que ces moyens d'exécution sont absolument les mêmes, en photominiature, qu'en tout autre cas. Nous allons donc tout simplement parler de ce qui offre quelques particularités dans l'adaptation de la gouache à notre procédé.

Nous dirons d'abord que, quel que soit le genre de peinture adopté, les couleurs employées n'ont rien de spécial à la photominiature, et sont celles que l'on trouve partout, à l'eau aussi bien qu'à l'huile.

On commencera par passer sur toutes les parties qui correspondent aux chairs du portrait, un à-plat composé de blanc de gouache et d'ocre rouge; on fera bien d'en passer une deuxième couche quand la première sera bien sèche.

On teintera d'un peu de carmin la place du milieu des joues. Tout ce qui se trouve sous les yeux, surtout du côté du nez, sera travaillé par hachures, avec du brun de Van-Dyck, de la terre de Sienne brûlée, de la laque violette. Le brun de Van-Dyck et la terre de Sienne brûlée devront également indiquer toutes les parties ombrées du visage et des chairs par des hachures faites sur la couche de ton chair.

Ces différentes couleurs ne doivent pas être mélangées sur la palette et les hachures seront faites avec chacune d'elles séparément.

Il faut aller doucement et en raisonnant le plus possible ce que l'on fait; mais ce travail de hachures et de différents tons ne doit pas effrayer les personnes inexpérimentées en peinture, car il ne demande aucune finesse. Il ne faut pas oublier qu'il ne doit être vu qu'au travers de la photographie transparente et qu'il est placé à une certaine distance de celle-ci. Ces conditions font disparaître au regard la trace des coups de pinceau et empêchent de distinguer tout ce que cette peinture à de naïf.

On verra également qu'il ne faut pas redouter de peindre avec des tons violents dans les ombres et de

donner à cette sorte de badigeonnage un aspect cru et un peu criard; ce n'est même qu'à cette condition que le coloris aura sa valeur réelle et son harmonie quand il sera recouvert par l'épreuve transparente.

De temps en temps on se rend compte du point où l'on en est, en plaçant celle-ci au-dessus de la peinture, mais sans oublier d'intercaler alors entre elles le troisième verre bien propre, qui établit par son épaisseur l'intervalle voulu entre la peinture et le dessin.

On suivra ainsi la marche du travail et on sera, dès le début, agréablement surpris de voir la finesse et la douceur que donne au coloris ce procédé de peinture si singulièrement exécuté.

Les cheveux, les vêtements, les accessoires seront de même établis avec une teinte plate du ton voulu par leur couleur.

Quand on aura poussé aussi loin que possible ce travail sur le papier blanc, on remarquera que les petits détails, comme le coloris des lèvres, des yeux, des bijoux, des dentelles, ne sont pas obtenus. C'est, qu'en effet, nous devons les faire, non plus sur ce papier, mais bien sur le dos même de l'épreuve.

Nous avons là une surface que nous ne devons pas obstruer par des placards de couleurs opaques, ce qui en détruirait la transparence; mais, néanmoins, nous pouvons et devons l'utiliser pour tout ce qui peut être fait à l'aide de glacis, c'est-à-dire par des lavis de couleurs comme le carmin, les laques, le bleu de Prusse, le brun de Van-Dyck, etc., qui ne couvrent pas.

Une difficulté va se présenter ici dès qu'on essaiera de poser une couleur quelconque sur cette surface. Ce sera, comme sur l'albumine, le même effet que si l'on voulait peindre sur un corps gras; la couleur ne s'étendra pas sur le papier enduit de matière.

Il y a là encore un *truc* à employer; il consiste à saliver, avant de peindre, la surface sur laquelle on doit travailler. Pour cela on prend un pinceau bien propre,

de grosseur moyenne, et on l'imbibe légèrement de salive; on le frotte alors sur la partie du portrait où l'on a à placer des glacis. Il arrive quelquefois que la salive elle-même ne s'étend pas du premier coup, mais en continuant de frotter, on parvient à la faire prendre sur le papier.

Quand on en a recouvert d'une couche unie toute la surface nécessaire, on laisse sécher; on peut alors peindre à l'eau en cet endroit aussi facilement que sur n'importe quel papier.

On verra cependant que ce salivage a voilé l'épreuve là où il a été opéré et que la transparence est affaiblie; il ne faut pas s'en préoccuper pour le moment.

On fera donc sur cette surface le coloris des yeux, des lèvres, etc.; de même on y placera les vives lumières des cheveux, des bijoux et des linges; on y peindra les détails des dentelles et broderies et même des vêtements en glaçant de tons chauds les parties ombrées.

Au besoin, et quand on aura acquis une certaine habileté, on travaillera finement toutes les chairs du visage et des mains, par des hachures de tons convenables qui donneront le coloris voulu aux demi-teintes et aux parties fuyantes; mais, nous le répétons, ce travail doit être fait à l'aide de lavis excessivement légers; on ne doit atteindre la valeur nécessaire que par la superposition de ces glacis et hachures.

Lorsqu'on jugera avoir fait tout ce qui peut être fait, on rendra à la partie salivée sa transparence primitive, en chauffant *très légèrement* le verre en regard de cette partie; bien surveiller ce chauffage qui doit être très doux, afin de ne pas décoller l'épreuve.

Quand la transparence sera rétablie, on examinera l'effet obtenu; on pourra, s'il est nécessaire, faire quelques retouches sur le papier blanc du dessous.

En cas de peinture *à l'huile*, le salivage n'est pas nécessaire.

Tout ce que nous pourrions dire de plus, concernant la

peinture, ne remplacerait en rien la pratique, laquelle est ici le principal facteur de la réussite. On a pu se rendre compte, par les indications que nous venons de donner, qu'il n'est pas indispensable de savoir ou peindre ou dessiner pour colorier une photographie par notre procédé. La personne la plus étrangère au maniement des couleurs, peut obtenir au premier essai un résultat satisfaisant et, avec un peu d'exercice, arriver à produire des choses charmantes. Néanmoins, il faut bien considérer que l'amateur qui entreprendrait la photo-miniature alors qu'il posséderait déjà un certain talent de peintre, réussira plus vite et mieux que tout autre.

CONSIDÉRATIONS GÉNÉRALES

Nous croyons devoir terminer par quelques conseils complémentaires relatifs aux diverses modifications qu'on peut apporter à quelques-uns des détails d'exécution de notre procédé.

Ainsi, l'intervalle nécessaire entre la photographie et la peinture est obtenu, avons-nous dit, par l'interposition entre elles d'un troisième verre dont l'épaisseur produit cet intervalle.

On peut supprimer ce troisième verre et le remplacer par de tout petits morceaux de carton d'environ un millimètre d'épaisseur, et très étroits, que l'on colle près des bords du verre où se fait la peinture; le verre qui porte la photographie vient alors reposer sur ces petites cales et l'intervalle voulu entre lui et la peinture en résulte.

Il faut même employer forcément ce moyen, si on fait la peinture à l'huile, puisqu'on ne pourrait, au cours du travail, poser à chaque instant le verre-intervalle sur la couleur toute fraîche du dessous. C'est même un peu pour ce motif que nous préférons la gouache, laquelle sèche immédiatement.

Nous avons parlé des verres plats, en disant que nous en conseillons l'usage, de préférence aux verres bombés; d'abord parceque ceux-ci augmentent les difficultés du travail, et aussi parce que le résultat est aussi beau avec les verres plats.

Pour les personnes qui, néanmoins, tiendraient absolument à la convexité de la photominiature, il est une très jolie combinaison qu'elles peuvent employer et qui réunit l'effet du verre bombé à la commodité du verre plat. C'est de se servir, pour le verre de dessus, d'une glace *goutte de suif;* le dessus est bombé et le dessous est plat.

L'emploi d'une glace, plate, biseautée, ou goutte de suif, pour le dessus est toujours, d'ailleurs, un petit luxe qu'on peut donner à la photominiature et dont elle se trouve fort bien.

***

La matière à transparence qui reste sur le morceau de verre à vitre, après que l'épreuve devenue transparente en a été retirée, peut servir indéfiniment; il faut seulement, pour une nouvelle opération, en ajouter un peu. Mais il est alors très important que la moindre poussière n'ait pu tomber dessus pendant les interruptions de travail.

On remplace avantageusement pour cela le morceau de verre à vitre, par une plaque de porcelaine ou de faïence ayant un léger rebord sur tout son pourtour. Il est dans le commerce des palettes ainsi faites; on recouvre cette plaque, pendant les opérations, d'un morceau de verre plus grand qu'elle, qui met sa surface à l'abri de la poussière.

***

En dernier lieu, le montage de la photominiature s'opère en réunissant les trois verres et en les maintenant solidement ensemble, par une bande de papier

mince, collée sur la tranche que présente le bloc formé par leur réunion. Avoir soin d'employer du papier très fin en même temps que très solide, et une colle aussi énergique que possible.

On colle également derrière le verre du dessous, un morceau de papier bien opaque qui le recouvre entièrement.



Enfin notre dernier avis sera de prévenir nos lecteurs que si, au cours de la présente instruction, nous n'avons pas encore été assez explicite, nous nous tenons à leur disposition pour tout conseil ou renseignement supplémentaire dont ils auraient besoin.

Nous répondrons toujours à toute lettre, contenant un timbre-poste pour la réponse, qui nous sera adressée, 168, rue Lafayette, à Paris.

ÉMILE BLIN.



La Fère. — Imprimerie Bayen, Rue de la République.